

亡命するタンゴ ～クルト・ヴァイルからのメッセージ(2)

阿 部 真 子

はじめに

本研究は、ナチズムにより母国ドイツからアメリカに亡命せざるを得なかったユダヤ人作曲家、クルト・ヴァイル(Kurt Julian Weil, 1900-1950)による一連のタンゴ作品(9曲)を題材に、それらの曲から亡命者としての作曲家のメッセージを読み取ろうとするものである。筆者自身による前の研究⁽¹⁾(以下、研究(1))では、それらの作品の成立とその変遷について、作曲時の社会的背景およびその音楽のリズム上の特徴といった外的要素について論じた。今回はさらに進んで、各々の曲の調性・和音構成・歌詞内容などの要素に基づき分析し、その変遷を比較することにより、作曲家の心理的な側面、いわゆる『色』の部分に迫ることを狙いとしている。

1. ヴァイルのタンゴ作品の概要

表1は彼のタンゴ作品について、研究(1)に基づき作曲時の社会的背景およびその音楽のリズム上の特徴をまとめたものである。全9曲のうち、丸のついていない番号のものは作曲家自身が速度表記や曲のタイトルにTangoという言葉を使用しているもの、それ以外の⑥⑦⑨は現在さまざまな文献や演奏記録等で「タンゴ」と紹介されることのある作品のうち、リズムなどの音楽上の特徴によって、ヴァイルがタンゴとして作曲したと考えるのが妥当であるものを指している。これらの作品が「タンゴ」として扱われることの正当性は研究(1)によって明らかにされたので、今回の研究もその見解に基づき、これら9曲のタンゴ作品を分析・比較研究の対象とすることとする。

2. 作品分析

(1) 調性・和音構成による分析

初めに、これらの作品の調性・和音構成についての分析を行う。

まず特徴的なことは、表1の1～⑥までの6曲には調号が見当たらず、⑦～⑨の3曲には調号が用いられている点である。そして、これらをさらに分析すると、作曲時期によって調性感

や使用される和音構成が変化していることがわかる。以下にいくつかのキーワードを用いて各曲の説明を行う。

・半音階的進行

言うまでもないことであるが、ヴァイルが作曲を始めた1920年前後のドイツの作曲家たちは、その直前にドイツの文化界に君臨したりヒャルト・ワーグナー(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)という怪物が残した影響力をいかに超えて新しいものを作り上げるかという使命と戦っていた。これらのいわゆるポスト・ワーグナー世代には若きヴァイルの師事した2人の作曲家、フンパーディンク(Engelbert Humperdinck, 1854-1921)やブゾーニ(Ferruccio Busoni, 1866-1924)も含まれており、ヴァイルの初期作品には彼らの影響が、もっと言えば、彼らが否定しているはずのワーグナーの影響すら多くみられる。表1の初めの2曲はその時代のオペラ作品の1曲であるので、全体的に表現主義的な手法や半音階的進行が多くみられ、いわゆる機能และ声的な調性はもちろん崩壊している。例えば、歌劇『ロイヤル・パレス』の“水の精の踊り”は冒頭こ

表1 ヴァイルのタンゴ作品


	タイトル	タイトル(原語)	作詞者	原語	初演 (作曲)	分類	速度表示など	拍子	主要リズムパターン
1	歌劇『ロイヤル・パレス』より “水の精の踊り”	“Tanz der Wasserfrau” from opera 『Royal Palace, Op. 17』	Iwan Goll.	独語	1927.3.2	オペラ	速度表示：Tango	2/4	タンゴの基本リズム (パターン1) 41.2%
2	歌劇『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う』より “アンジェールのタンゴ”	“Tango Angele” from opera 『Der Zar lässt sich photographieren, Op. 21』	Georg Kaiser	独語	1928.2.18	オペラ	Tango Angele と楽譜上に記載	2/2	タンゴの基本リズム (パターン1) 29.9%
3	歌劇『三文オペラ』より “ヒモのパラード”	“Die Zuhälterballade (Tango Ballade)” from opera 『Die Dreigroschenoper』	Bertolt Brecht	独語	1928.8.31	オペラ	速度表示： Tango-Tempo (二分音符=58)	2/2	タンゴの基本リズム (パターン1) 63.5%
4	歌劇『ハッピー・エンド』より “船乗りのタンゴ”	“Matrosen-Tango” from opera 『Happy End』	Bertolt Brecht	独語	1929.9.2	オペラ	速度表示： Tango-Tempo	4/4	タンゴの基本リズム (パターン1) 40.0% ハバネラのリズム (パターン4) 22.1%
5	歌劇『銀の湖』より “富くじの胴元の歌”	“Krone des Gewinns or Tango des Lotterie-Agents” from opera 『Der Silbersee』	Georg Kaiser	独語	1933.2.18	オペラ	速度表示：Tango (二分音符=56)	2/2	タンゴの基本リズム (パターン1) 95.3%
⑥	雨ぞ降る	Es regnet	Jean Cocteau?	独語	1933.9	ソング	速度表示： Larghetto (二分音符=60)	2/2	タンゴの基本リズム (パターン1) 42.2% ハバネラのリズム (パターン4) 32.5%
⑦	あんたを愛していないわ	Je ne t'aime pas	Maurice Magre	仏語	1934.夏	ソング	Moderato	4/4	逆の基本リズム (パターン2) 57.7% 四分音符×4拍 (パターン3) 30.8%
8	ユーカリ・タンゴ	Youkali Tango	Roger Fernay	仏語	1935	ソング	Mouvement du Tango Habanera	2/4	タンゴの基本リズム (パターン1) 30.7% ハバネラのリズム (パターン4) 65.3%
⑨	もうあとどれだけ?	Wie lange noch?	Walter mehring	独語	1944.春	ソング	Moderato	4/4	逆の基本リズム (パターン2) 60.8% 四分音符×4拍 (パターン3) 19.6%

注：丸のついていない番号のものは作曲家自身が速度表記や曲のタイトルに Tango という言葉を使用しているもの

⑥⑦⑨はリズムなどの音楽上の特徴によって、タンゴ作品とみなすのが妥当であるものを示している。

パターン1 タンゴの基本リズム パターン2 逆の基本リズム パターン3 四分音符×4拍 パターン4 ハバネラのリズム



ソト短調(Gm)のような響きで始まるが、早くも3小節目にはGm(ト・変ロ・ニ)を半音下げたF#m(嬰ヘ・イ・嬰ハ)の和音が現れ、その後、様々な和声進行をたどりながら徐々にF#mの方が支配的になっていく。そして、57小節目に舞台裏で演奏さ

譜例1 『ロイヤル・バレエ』“水の精の踊り”冒頭部

れるグロッケンシュピールによって嬰ハ・嬰ヘ音が絶え間なく鳴り始めると、今度はイ音に#が付き始め、全体がF#(嬰ヘ・嬰イ・嬰ハ)の和音に支配されるようになってくる。そして、初めは1小節に1音であったグロッケンの嬰ハ・嬰ヘ音は次第にその間隔を狭め、ついに81小節目には2拍三連符の形でF#の和音を奏で始めると、幕切れ(97小節目)まで鳴り続ける。ただし、そのほかの主要パート(合唱を含む)の最終的な和音はF#のさらに半音下のF(ヘ・イ・ハ)であり、この半音のずれは85小節目から91小節目まで絶えることなく続いているのである。次の歌劇『ロシア皇帝は写真を撮らせ給う』の“アンジェールのタンゴ”においては、この半音階的な進行が際立つようになり、曲頭では1拍単位、曲中でも1小節単位で執拗に繰り返されることにより、調性感はさらに失われている。これらの半音階的な進行は前述のブゾーニが好んで用いた手法であるため、まだ若きヴァイルがその影響を強く受け、そのスタイルを踏襲して作曲したと考えるのが妥当であろう。

・調性の復活、および長短の調の揺れ動き

次の歌劇『三文オペラ』の“ヒモのバラード”は、調号こそないものの調性が存在(ホ短調)している。冒頭はホ短調の基本的な和音進行(I(Em) - IV(Am) - V(B) - I(Em))で始まり、15小節目から変イ長調(A♭) - その平行調のヘ短調(Fm) - ト長調(G)を経て、21小節目にハ長調(C)に落ち着く。そして31小節目にハ長調のⅣ度準固有和音であるヘ短調(Fm)に入り、そのまま歌部分が終止(37小節)すると、間奏はヘ短調の同主調(ヘ長調)の平行調であるニ長調(Dm)で進行し、再びホ短調へと戻っていく。

このような短調→長調→短調の転調は一般的なタンゴ音楽の基本であるし、また、平行調によって長短の調を揺れ動く音楽は当時のカバレット(キャバレー)でもよく見られるものである。だからこそ、ヴァイルはこの手法を彼のタンゴ作品によく用いたのだと考えられる。そして、これらの特徴は程度の差はあれ、この後のヴァイルのタンゴ作品のすべてに見られるものとなっている。

さらに、これはヴァイルの作品全体にいえることであるが、彼は多くの和音に七度(場合によっては九度)の音を付加している。例えばDm(ニ・ヘ・イ)ではなく、Dm7(ニ・ヘ・イ・ハ)を使うと、その響きの中には、その平行調のF(ヘ・イ・ハ)の和音をすべて含むことになる。これにより、多くの和音は長和音と短和音の両方の響きを併せ持つことになり、安定性が失われ

・伴奏部と歌唱部のずれ

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in 4/4 time and consists of a series of chords and single notes. The voice part is in 4/4 time and consists of a single line of music. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures of the piano part and the first two measures of the voice part. The second system contains the next four measures of the piano part and the next two measures of the voice part. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The voice part ends with a double bar line and a repeat sign.

また、この曲に特徴的にみられるのは「伴奏部と歌唱部の調性のずれ」ともいえるべき現象である。前述の42小節目、伴奏部が1拍目で分断された後に、無伴奏でリフレインに突入するメロディラインはホ・嬰ハ・ホ・イという流れであり、これは明らかにイ長調の和音A(イ・嬰ハ・ホ)を想起させる音列である。しかし、先に述べた通り43小節目で歌手を待ち構える和音はイ長調の平行短調であるF#m(嬰ヘ・イ・嬰ハ)であり、そこに長短のずれが生じる(譜例3)。同じことは、50小節目アウフタクトからのト・ホ・ト・ハというハ長調(C)を想起させるメロディラインに対して51小節目の伴奏部がDm(ニ・ヘ・イ)というふうに随所で起こる。これについては、後ほど歌詞内容との連関で詳しく触れるが、歌手(船乗り)の前向きな気持ちに対し、伴奏部で過酷な運命を暗示しているのとらえることもできよう。

E7 → Aを予測させる旋律

p

pfif·fen! Ja, das Meer ist blau, so blau,

実際には F#m7

譜例3 『ハッピー・エンド』“船乗りのタンゴ”「伴奏部と歌唱部の調性のずれ」

・古典的な機能と和声の部分的な復活と、作り出された不安定さ

ベルトルト・ブレヒト(Bertolt Brecht, 1898-1956)⁽²⁾との決別を経て作曲された歌劇『銀の湖』は伝統的なドイツオペラを継承した音楽形式が随所にみられる作品であるが、その傾向は、劇中のアリア“富くじの胴元の歌”にも反映されている。調号を持たないこの曲は、ハ長調(C)のⅡの和音(Dm)を軸としたレチタティーヴォからはじまり、DmのⅣ度和音(Gm)に移行、さらにGmのⅣ度和音(Cm)を経て、17小節目に同主調であるハ長調(C)に解決すると、そこからはハ長調を軸に終曲まで展開していく。これらの進行は、一見、伝統的な機能と和声を踏襲しているかのような、ある種の安定感を聴き手に与えることが可能であるはずである。ただし、ここには大きな落とし穴がある。ハ長調の属和音であるG(ト・ロ・ニ)が最後までついに現れることはなく、すべてGm(ト・変ロ・ニ)に取って代わられているのである。このことによって、聴き手は、心理的な安定感を満たされぬままに、このアリアを終曲まで聴く羽目になるのだ(譜例4)。

譜例4 『銀の湖』“富くじの胴元の歌” Gの代用としてのGm

・減三和音の連続使用による心理的圧力感

調号のつけられていない6曲目である“雨ぞ降る”は、前述の“富くじの胴元の歌”よりもさらに機能的な和声進行を持っている。つまり、冒頭からハ長調(C)を基調とし、Ⅰ(C) - Ⅵ(Am) - Ⅱ(Dm) - Ⅰ(C)という進行をたどるのである。その後、同主調であるハ短調(Cm)の和声とハ長調の間を揺れ動いた音楽は、中間部に入ると突然その和声的な安定感を失い、実に38

Laß mein Ge - sicht am Fen - ster, laß - Die Son - ne

darf jetzt nicht mehr schei - nen! "Es reg - net,"

抑圧されたリズム (オスティナート化)

ハバネラのリズムの復活

譜例5 “雨ぞ降る” 減三和音の連続からの解放

小節目から60小節目まで20小節以上にわたる減三和音の連続が聴こえてくる⁽³⁾。このように非常に不安定で抑圧された状態は、62小節目の G7(ト・ロ・ニ・ヘ)の響きで急に開放される(譜例5)。それから先は、二度と減三和音は現れぬままに終曲へと突き進み、72小節目に歌は Dm(ニ・ヘ・イ)、伴奏の上層部は Am(イ・ハ・ホ)、低音部が C(ハ・ホ・ト)という最大のずれを生じたのちに、少しずつ軌道修正しながら、最後にはハ長調の主和音(C)に集約されるのである。

・「肩透かし」の転調・3度音の欠如による不安定さの演出

7曲目の“あんたを愛していないわ”では、 \flat 4つの調号通り、ヘ短調(Fm)を基本に和音が展開されていく(譜例6)。半音階進行を時折挟み込みながらも I (Fm) – VI (D \flat 7) – V (C7) – I (Fm) という非常に機能和谐的な進行の後、11小節目から16小節目は F–B \flat –C7 と、明らかに同主調(ヘ長調)への転調を予感させるコードが続く。だが、



譜例6 “あんたを愛していないわ” 冒頭部

17小節目、いよいよ複縦線によって調号が \flat 1つになった瞬間、聴き手の耳に聞こえてくるのは予期されたヘ長調の F の和音(ヘ・イ・ハ)ではなく、その平行短調であるニ短調の Dm(ニ・ヘ・イ)の響きである(譜例7)。このような聴衆に肩透かしを食らわせたような転調の後、低音部はヘ・ハという F の響きを感じさせつつも、上層部の和音は Dm のまま移行し、Gdim-C7 を経て F の響きが22小節目で現れるも、3拍目には再び Dm に戻ってしまう。このような形でニ短調が優位なコード進行を続けたまま、1番はニ短調の属和音である A7 という和音で終わり(メロディはホ音)、再びヘ短調で2番冒頭に戻っていく。2番も同じ進行であるが、コーダ部分でヘ短調の I (Fm) – VI (D \flat 7) を繰り返し(歌唱は変イで終止感を持たないまま消える)、後奏でとってつけたようなヘ長調の主和音(F)で終止する。

ちなみに、9曲目の“もうあとどれだけ?”は研究(1)で指摘したとおり、この“あんたを愛していないわ”をほぼ踏襲した曲であるために、同じような和音進行が使用されている。ただし、この曲は歌唱部の終止音はニ、伴奏部の終止和音も Dm であり、完全にニ短調の曲と



譜例7 “あんたを愛していないわ” 予測外の「肩透かしの転調」

して終止している。そして、もうひとつ、この曲の特徴は、特に冒頭部でところどころ和音の第3音が欠如していることである。たとえば、3小節目の構成音は変ニ・変イ・変ハである。これは、もちろんD♭7(変ニ・ト・変イ・変ハ)を想起させるのだが、第7曲では付加されていた第3音であるへ音を意図的に欠如させることにより、和音的な安定感を奪っていると考えられる(譜例8)。

Ich will's dir ge · stehn

第三音の欠如により調性が不安定

譜例8 “もうあとどれだけ?” 冒頭部

・終曲部の急激な転調

8曲目の“ユーカリ・タンゴ”は♭1つの調号で二短調である。そして、この曲は冒頭部からI (Dm) - II (E7) - IV (Gm) - VI (C7) - III (F) - I (Dm)という具合に、非常に明快な機能的和声進行で書かれている。その調的な安定性はリフレインになっても揺らぐことはなく、終曲近くまで二短調のまま進行している。1番は全75小節であるが、そのうち61小節目まで二短調で推移した音楽は、しかし、62小節目から突如として平行調のへ長調に取って代わる(譜例9)。そして、この曲はそのままへ長調として終止する。なお、終止はただのへ長調の主和音F(へ・イ・ト)ではなく、F7(へ・イ・ト・変ホ)であり、何か次へと向かっていきそうな余韻を持たせてあるのも特徴である。この突然の転調は歌詞内容と非常に密接に関わりあっていると推察されるので、後の考察部分で詳しく触れることにする。

Dm B♭ 7 F(平行調への転調)

le plaisir Mais c'est un rêve, u ne fo lie Il

譜例9 “ユーカリ・タンゴ” 終曲部の急激な転調

(2) 歌詞内容による分析

次に、これらの作品の歌詞内容についての分析を行う。

・曲全体のテーマ・扱われている題材について

まず、大きく曲全体が何を題材にしているかという点に注目してみる。やはり、タンゴという性質上、「恋愛・男女の駆け引き」などを題材にしているものが多い(6曲)が一方、“船乗りのタンゴ”“富くじの胴元の歌”“ユーカリ・タンゴ”の3曲は、それぞれ「大海原を航海する船乗りの気持ち」、「大金持ちになる方法」、「ユートピア=理想郷」について歌っている。これらのテーマは大きくまとめれば「人生観」とでも言い換えられるであろう。

・歌詞内容から曲の情景を読み解く

次に、それぞれの曲が「いつ」「誰が」「何に対して」「どのような心境で」歌われる内容であるかを、その歌詞内容から読み解くことにする。

1. 「恋愛・男女の駆け引き」を題材にした6曲について

1曲目の“水の精の踊り”は、1人の女性デヤニラが3人の男性からの求愛に疲れ、湖に身を投げた後に歌われる。オペラのクライマックスはすでに過ぎ、モノローグ的な扱いのこの曲は、「残された3人の男性が」「過去の1人の女性に対して」歌うものであり、その歌詞はデヤニラを組み替えた文字列(ヤニラデ・ライエニダ・ニラヤデ)でしかない。そこに彼らの心境を読み解けるような意味のある言葉は存在せず、聴衆はただ、喪失感や絶望感などの雰囲気を感じ取るしかない。

2曲目の“アンジェールのタンゴ”はまさにオペラ終幕のクライマックスに登場する曲で、「皇帝に対して」「逃亡のチャンスをうかがいながら」歌う「写真家アンジェールになりすました、皇帝の暗殺を企てる女」と「女に対して」「女をわがものにしようとして」歌う「皇帝」との駆け引きがタンゴをBGMとして展開されている。ここに見られるのは、まさに「今、現在」の男女の駆け引きであるが、両者ともお互いに対する愛情は存在せず、それゆえにその気持ちが決して同じ方向に向かうことはあり得ない。

3曲目の“ヒモのバラード”はオペラの中盤に歌われる。「今や警察に追われる身となった盗賊の首領メッキース」が「昔からの愛人、娼婦のジェニー」と歌うこの二重唱は、メッキースが「ジェニーの情夫だったころ」の思い出を懐かしみ歌う1番と、それに呼応してジェニーが「当時にメッキースから受けたひどい扱い」の思い出を歌う2番で成り立っている。この曲は二重唱でありながら、お互いに相手に向かって歌っているとはいいづらい。また、男女の恋愛の歌と言えばそうなのだが、いわゆるラブソングという内容とはかけ離れている。お互いの「過去の思い出」を淡々と語るのみで、両者の思いは全く交錯しない。そこに現在の心境を読み解くことはできないし、この後の何かしらの方向性を期待させるドラマティックな駆け引きも見当たらないのである。

ここから3曲の「恋愛を題材にしている歌」(表I⑥, 7, ⑨)はいずれも非常に暗喩的な表現が用いられており、具体的な情景描写がされているわけではない。そのため、歌詞の翻訳(曲によっては一部のみ)を掲載し、その内容から推察しうる情景のみを読み取っていく⁽⁴⁾。

まず“雨ぞ降る”である。この曲はマレーネ・ディートリッヒに献呈されたものであること

を考えると、「女」が「恋人(男)に対する」思いを歌ったものと考えてるのが妥当であろう。そして、その内容からは、その恋愛が「現在」のものであり、少なくとも「幸せな姿ではない」状態であることが読み取れる。この「女」は、何かしらの不安、もしくは不満を抱えている。しかし、それを「あなた」に直接尋ねることは許されない。雨に向かって「一緒に泣きましょ

<p>Es regnet</p> <p>Ich darf nicht fragen, Denn du hast mir gesagt: "Frage nicht!" Aber kaum höre ich deinen Wagen. Denke ich: Sagen, oder nicht sagen?</p> <p>Er hat alles auf dem Gesicht. Glaubst du denn daß nur der Mund spricht? Augen sind wie Fensterglas. Durch alle Fenster sieht man immer, Schließt du die Augen ist es schlimmer.</p> <p>Meine Augen hören etwas, Etwas anderes meine Ohren. Für Schmerzen bin ich denn geboren.</p> <p>Laß mein Gesicht am Fenster, laß; Die Sonne darf jetzt nicht mehr scheinen! "Es regnet," sagt das Fensterglas. Es sagt nur was es denkt! Laß uns zusammen weinen... ...zusammen weinen..</p>	<p>雨ぞ降る</p> <p>私は何も訊ねないわ 訊ねちゃだめなの あなたが言ったのよ 「訊ねるな」 って でも あなたの車の音がしたとき 私は考えたわ 言おうか やめようかって</p> <p>すべてはあなたの顔に書いてあるわ 口だけが話をするって信じてるの？ 目は窓ガラスみたいなものだから 窓を通して全てがお見通しなのよ あなたが目を閉じてしまったら よくないことだわ</p> <p>私の目は何かを聴くの 耳で聴くのととは違う何かを この苦しみのために私は生まれたようなものよ</p> <p>私の顔を窓に向けさせてちょうだい 太陽は今やもう輝かなくていい！ 「雨が降ってる」って窓ガラスが言ってるわ 思ったままを口にするのね！ 私たちを一緒に泣かせて… …一緒に泣きたいのよ…</p>
<p>Je ne t'aime pas</p> <p>Retire ta main, je ne t'aime pas, Car tu l'as voulu, tu n'es qu'un ami. Pour d'autres sont faits le creux de tes bras Et ton cher baiser, ta tête endormie.</p> <p>Ne me parle pas, lorsque c'est le soir, Trop intimement, à voix basse mêm', Ne me donne pas surtout ton mouchoir: Il renferme trop le parfum que j'aim'.</p> <p>Dis-moi tes amours, je ne t'aime pas, Quelle heure te fut la plus enivrant'.</p> <p>Je ne t'aime pas...</p>	<p>あんたを愛してないわ (一番)</p> <p>手をひっこめて あんたを愛してないわ そうしてほしいんでしょ あんたはただの友達よ あんたの腕枕も その甘いキスも 寝顔もみんな 他の女のもののね</p> <p>夜になったからって そんなふうに親しげに そんな低い声で あたしに話しかけないで それに あんたのそのハンカチをよこさないで あたしの好きな香水が香りすぎるのよ</p> <p>あんたの恋の話を聞かせて あんたを愛してないわ あんたがそんなに夢中になった恋の話を教えて</p> <p>あんたを愛してないわ… (後略)</p>

う」というほどのストレスを感じながらも耐えているのは、「あなた」との関係が壊れることを恐れているからであろう。

次の“あんたを愛していないわ”についてであるが、この歌も「女」が「恋人であった男に對する」思いを歌ったものと考えられる。その根拠としては「Tu n'es qu'un ami.」（あなたはただの友達である）に見られる、単数の男性に使われる ami（友達）という単語などがあげられる。「女」は、自分を裏切り「他の人のものになった男」に対して何度も「愛していない」と言う。しかし、その言葉とは裏腹にまだ未練が残っている。その証拠が「Retire ta main（手を引っ込めて）」である。触れられるだけで揺らいでしまいそうな決意を持って、この「女」は「今まさに過去になろうとしている」恋愛に対して「断ち切りたいが、断ち切れない思い」を歌っているのだ。

そして、最後のタンゴ作品“もうあとどれだけ？”も「Es war eine Nacht, da hab ich mich willig dir hingegeben.」（あの夜、私は進んで自らの身をあなたに差し出した）や「Ich habe dich wie'nen Vater gepflegt」（私はあなたに実の父親のように尽くした）という言葉から、「女」から「恋人である男」に対しての思いを歌っていると考えることができる。そして、この曲においても、この恋人は彼女を裏切り、この恋愛は「まさに今終わろうとしている」。ただし、この曲が前述の“あんたを～”と異なっている点は、この恋愛を終わらせる切り札を「女」が握っている点にある。「女」は、自分がこの恋愛の終わりを決定付ける言葉を口にする日を恐れている。自分をだまし苦しめた男が改心する日を待つ、かすかな期待が残っているのであろうか。その点において、この恋愛は「終わりそうながら、なかなか終えられない」可能性を秘めているといえる。

Wie lange noch?	もうあとどれだけ？（一番）
Ich will's dir gestehn, es war eine Nacht, Da hab ich mich willig dir hingegeben, Du hast mich gehabt mich von Sinnen gebracht, Ich glaubte, ich könnte nicht ohne dich leben.	正直に言うわ あの夜 あなたはあたしを自分のものにして あたしの感覚を奪った あなたなしじゃ生きられない とあたしは思った
Du hast mir das Blaue vom Himmel versprochen Und ich habe dich wie'nen Vater gepflegt. Du hast mich gemartert, hast mich zerbrochen. Ich hätt dir die Erde zu Füßen gelegt.	あなたは空の青さを約束してくれたわ あたしは実の父親のようにあなたに尽くしたの あなたはあたしを責め立てて 壊したの あたしはあなたに世界のすべてをささげたのに
Sieh mich doch an! Sieh mich doch an! Wann kommt der Tag an dem ich dir sage: es ist vorbei! Wann kommt der Tag, ach der Tag nach dem ich bange? Wie lange noch? Wie lange noch? Wie lange?	わたしの顔を見て ねえ見てってば その日はいつ来るのかしら あなたにもう終わりね って言う日は… その日はいつ来るのかしら 私が恐れているその日は… もうあとどれだけ？ どれだけ？ どれだけなの？…（後略）

そして特筆しておくべき事項は、これらの後半の3つの詩はヴァイルがナチスドイツから逃亡中のパリ、あるいは亡命先のアメリカで作曲した作品だということである。男に言いたいこと、尋ねたいことがあるのに口に出せない女。自分を裏切った男への思いを断ち切れない女。自分を苦しめた男への憎しみを口にしながらもどこか変化を望んでいる女。そこに込められた作曲家の意図は何なのか。そのあたりについては、後ほど音楽とともに詳しく分析することとする。

2. 「人生観」を題材にした3曲について

「人生観」を題材にした3曲のうち、初めの曲“船乗りのタンゴ”は、オペラの中では主人公の女性リリアンによって歌われるが、その内容は「船乗り(男)」が旅立ちに際し「前途洋々とした未来」を歌い上げる歌である。現在の貧乏暮らしに見切りをつけて「神もいない、何も怖いものなどない」と威勢よく船出したものの、3節目で嵐に遭うと急に意気消沈し必死に神にすがり助けを求める男の姿を、1人称の形で若い女が歌う。そこに生ずる違和感は、まさに観客を登場人物の気持ちに感情移入させることを阻んでいる。ここにこそ、プレヒトラしい皮肉のこもった醍醐味があるといえよう⁽⁵⁾。

それとは対照的に、同じ「人生観」を扱った“富くじの胴元の歌”を歌う「男」は全くぶれることがない。この「男」はオペラの主人公オリムに、大金持ちになりたければ高利貸しになり、他の者を苦しめてでも利子を取り立てればよいと歌う。なお、この歌の後でオリムは実際に大金を手に入れるが、それによって決して幸せになるわけではない。

上記の2曲に登場する「男」は非常に現実的であり、見方によってはこのオペラが作られた時代に流行した「新即物主義⁽⁶⁾」を表しているということもできよう。ただし、次の“ユーカリ・タンゴ”に歌われる「人生観」は前の2曲とは少しニュアンスが変わってくる。この歌い手の性別は特定できない。ただし、この曲は当時パリで大スターであったシャンソン歌手リス・ゴーティによって歌われており、女性が歌う曲であるイメージが強い。いずれにせよ、この曲の「私」は、地の果てにある小さな島“ユーカリ”がすべての悩みを忘れさせる憧れの島であると歌う。しかし、早くも3節目には「Mais c'est un rêve, une folie (だが、それはひとつの夢、ひとつの幻想)」と自らの言葉を否定する。そして、続く2番では冒頭から「Et la vie nous entraîne Lassante, quotidienne (毎日、人生は私たちをうんざりさせる)」と「現在のつらさ」を嘆く。そして、夢の島“ユーカリ”が再び歌われるが、それはもはや「初めから存在しないもの」として位置づけられている。

「人生観」をテーマとした3曲は同じ「厳しい現実」から出発するが、前の2曲で男たちが信じ、歌われる「輝く未来」は3曲目においてはどこにも存在しない。存在しない夢の島“ユーカリ”を歌う「私」はもはや前2曲の「男」たちのように幸せを求めて自ら動くことはしない。「現在」のままで膠着したままなのである。

3. 考察：音楽と歌詞内容の相関性

これまで別々に分析を続けてきた音楽と歌詞内容は、ではどのような相関関係を持って作曲されているのであろうか。いくつか特徴的なポイントを抜き出して検証してみる。

・調性の欠如と半音階進行による浮遊感の演出

前述の通り、“水の精の踊り”と“アンジェールのタンゴ”の2曲に求められる最重要課題は「失われた女性への喪失感・絶望感」や「目的意識が全く異なる男女の駆け引き」のイメージを喚起することである。その目的達成のためには、言葉での内容説明はむしろ必要とされない。そこで、歌詞として用意されたのは「意味を成さない文字の羅列」あるいは「互いが己の目的遂行のためだけに発する、全くかみ合わない会話」であった。ヴァイルは、これらの歌詞に、完全に調性を失った、半音階の組み合わせによって進行する曲を付けた。これらの要素は、音楽を浮遊させ、聴衆にその行き着く先を想像させることを許さない。これにより聴衆は登場人物とともに、八方塞がりの絶望感やどこに向かうのか分からない緊迫感を体験せざるを得なくなるのである。

・聴衆には与えられない、だが、確実に存在する方向性

次の“ヒモのバラード”などに見られる部分的な調性感の復活や、7度音の多用による長調と短調の間の揺れ動きは、平たく言えば「この曲が明るいのか暗いのか」の決定力を失わせる効果があると考えられる。それは、“ヒモのバラード”における歌詞内容と非常にリンクしている。登場人物たちはこの歌によって何の感情も吐露しない。しかし彼らは現在を諦めて過去の思い出に浸っているのではなく、各々が何らかの意思を持って次に向かっている。そのことは、無調として浮遊する和声ではなく、確実にどこかに、しかし聴衆の予想とは違う調に向かう和声によって示される。確実に方向性を持つ音楽、しかし、それがどこに向かっているのかは聴衆には知らされることはない。その事実を聴衆は調性と歌詞の両面で感じ取るのである。

・伴奏によって暗示される暗い影

先ほど“船乗りのタンゴ”で指摘した「伴奏部と歌唱部の調性のずれ」は歌詞で言うところの「Ja, das Meer ist blau, so blau (そう、海は青い、本当に青い)」の部分に当たる。つまり、船乗りが、この後に自分を襲う嵐など全く想像せず意気揚々と歌っている場所である。ヴァイルは、その「一番気持ちいい場所」に長調の主和音を想起させる旋律を付ける。そして、歌手が気持ちよく声を張り上げている間に、ねじれとも思える短調の伴奏を付けるのである。

もうひとつの例をあげる。それは“富くじの胴元の歌”における、ハ長調の和声的進行に属和音Gが現れないという現象である。この曲の「男」は自分の利益追求のためには、何の犠牲もいとわぬ。その「ぶれなさ」は歌詞内容のみならず、リズム進行・和声進行の面でも歴然である。ただし、ヴァイルはその安定性を、長和音であるはずの属和音を短和音に置き換えることで、決定的に崩してしまう。

本来あるべきものがそこに存在せず、別の何かにすりかえられている。そのことは、聴衆の耳に何かしらの違和感を与えるはずである。そして、その違和感はそのまま、登場人物たちが近い未来に直面する困難を暗示していると考えられる。

・有節歌曲形式…内容による変化のない旋律

表1のタンゴ作品のうち、“ヒモのバラード”、“船乗りのタンゴ”、“あんたを愛してないわ”、“ユーカリ・タンゴ”、“もうあととどれだけ?”の5曲は同じ旋律を1番・2番(“船乗り”は3番まで)と繰り返して歌う、いわゆる有節歌曲の形で書かれている。この“あんたを”と“もうあと”の2曲については、1番2番の感情に大きな変化はないが、あとの3曲は様子が異なる。たとえば“ヒモの”は1番が過去を懐かしむ男(メッキース)、2番はそれに呼応して過去のひどい仕打ちを歌う女(ジェニー)の歌で、本来ならば旋律や和声に変化が起こってもおかしくない。“船乗り”は1・2番で航海の楽しさを謳歌している船乗りが3番では嵐に襲われ右往左往する様子を描いているし、“ユーカリ”は1番冒頭でユートピアを示し、リフレインの後半でその存在を否定、続く2番冒頭では、うんざりするような毎日を生きながら、存在しないユートピアを捜し求める人間の姿を1番と同じ旋律で描き出している。

これは音楽にリアリティを求めた、ヴァイルの少し前の時代、ロマン派の作曲家の作品にはありえない作曲法である。しかし、ヴァイルがこのスタイルを採用したのにはいくつかの理由が考えられる。まずは、これはモーツァルト以前のいわゆる番号オペラの標準的なスタイルであり、ヴァイルが少なからず新古典主義⁽⁷⁾の作曲家に傾倒していた時期があったということ。そして、“ユーカリ”のように、当時のカバレット(キャバレー)で歌われていた曲にはリフレインを伴うこのような曲が多く流行していたということなどである。

全く違う内容が同じ旋律で歌われると、聴衆はそこに主人公に対する感情移入をするチャンスを奪われてしまう。“船乗りの”は実際の歌い手リリアンと歌詞の主人公は別人であるので、むしろ船乗りがおろおろする様子を歌い手が抑えながら歌っていると考えればつじつまが合う。しかし、あとの2曲は歌い手が自らのことを歌っているにもかかわらず…である。

“ヒモの”はブレヒトとの共同作業⁽⁸⁾であるから、その違和感による異化効果を狙っていることが容易に想像できるが、では、“ユーカリ”はどう捉えたらいいのだろうか。筆者はそこにヴァイルの「諦念」の感情を読み取れるのではないかと考える。1番と2番を同じ旋律で歌うことで、「もともとユートピアの存在など信じていなかったのだ」と聴衆に思わせる効果を期待できるのではないだろうか。

・和音の“色”に見えてくるもの

前節で、ヴァイルが歌詞内容によって旋律を変えずに付曲する意図について考察した。では、ヴァイルは歌詞の内容を全く音楽に反映させていないのだろうか。勿論そんなことはありえない。彼はもっと細やかな部分、旋律線ではなく伴奏部の和音変化などによって歌詞内容の世界を作り出すことを試みている。その一例として挙げられるのが、前述の「伴奏部と歌唱部のずれ」などであるが、ここでは“雨ぞ降る”において指摘した「減三和音の連続使用」について

検証を進める。

先に示した通り、“雨ぞ降る”は基本的にはハ長調を基調とし、すでに述べたヴァイルのタンゴの特徴である「長調と短調間の揺れ動き」を繰り返しながら、「あなた」へ向けて語りかける形で進行する。そして「Schließt du die Augen ist es schlimmer. Meine Augen hören etwas, Etwas anderes meine Ohren. Für Schmerzen bin ich denn geboren. Laß mein Gesicht am Fenster, laß; (あなたが目を閉じてしまったら、よくないことだわ。私の目は何かを聴くの、耳で聴くのととは違う何かを。この苦しみのために私は生まれたようなものよ。私の顔を窓に向けさせてちょうだい。)」という部分には減三和音しか使われない。そして「私」が窓から外を眺め始めると、通常の和声進行が戻る。執拗に繰り返される減三和音の不安定な響き。それは「私」の「内なる苦しみ」を表していて、窓を通して「外の世界」を見ることで消えたと思えるのが妥当であろう。

では、その減三和音を終止させる長三和音 G7 の響き。“ユーカリ・タンゴ”後半部でのニ短調からハ長調への転調にもみられる、突然の長和音の響きは何を意味するのだろうか。

“雨ぞ降る”の G7 は「Die Sonne darf jetzt nicht mehr scheinen! (太陽は今やもう輝かなくていい!)」という言葉の先駆けに出てくる。“ユーカリ～”のハ長調への転調は、前述の「Mais c'est un rêve, une folie (だが、それはひとつの夢、ひとつの幻想)」の「une folie (幻想)」の部分とリンクしている。どちらも決して明るい内容ではなく、むしろ否定的な言葉である。単純に考えれば「暗い＝短調」という選択肢も十分ありうるこの部分に、ヴァイルはわざと長調をぶつけている。そこには作曲家自身の強い意志が感じられる。この長和音の響きは、彼女たちが「運命に抗わず、つらい現実に従う」決断をしたことを意味すると考えられないだろうか。

・ハバネラのリズムが暗示する“理想の世界”

ここで、ヴァイルにとっての「ハバネラのリズム」の意味について考察をしておく。表1のタンゴ作品のうち「ハバネラのリズム」を持つものは「船乗りのタンゴ」、「雨ぞ降る」、「ユーカリ・タンゴ」の3曲である。「船乗り～」と「ユーカリ～」については「つらい現在」の向こうにある「理想郷」という共通のテーマを持つ曲であることは、先に述べた。また、この「ハバネラが理想の世界を暗示する」ことが、この時代のヨーロッパ音楽の共通のイメージであったことは、筆者自身の以前の研究⁽⁹⁾ですでに指摘した。では、“雨ぞ降る”における「ハバネラ」は何を意味しているのか。“雨ぞ降る”の「私」は「あなた」との会話をあきらめ、窓の外と雨と一緒に「泣く」。どこにも安らぎの場所はない。そのことを分かった上で、部屋から出ずに窓の外を眺める「私」。そこに、前述の“ユーカリ～”に見られる「諦念」と通じるものがあるのではないだろうか。“船乗りのタンゴ”ではかろうじて夢見て漕ぎ出すことができた「理想郷」は、ドイツを逃れた今となっては、実在しないものとして遠くから眺めるしかない存在になってしまったのである。

この「存在しない理想郷への諦念」を表すハバネラの位置づけは、アメリカ時代の最初のミュージカル作品である、反戦をテーマに描いた『ジョニー・ジョンソン(Johnny Johnson)』

(1936)の中で“ユーカリ～”のメロディがそのまま使用されている⁽¹⁰⁾ことから読み取ることができる。

・ “もう愛していない” メッセージが示すもの

最後に、“あんたを愛していないわ”と“もうあとどれだけ?”の2曲について考察を深める。この2曲の関係性や成り立ちについては研究(1)でも述べているので、今回はそれらの内容と音楽とのかかわりを読み解くことにする。この2曲が他のタンゴと全く異なる点は、「逆のタンゴのリズム」を使っている点である。内容的に見ると、この2曲に共通したテーマは「信じた男に裏切られた女」である。そもそもタンゴは「男女の駆け引き」「誘惑する女」「墮落への誘い」というイメージがあることについては、筆者の以前の研究⁽¹¹⁾で明らかにした。この2曲のテーマは、それらのイメージの真逆である。彼女たちは恋人(男)を信じて、尽くし、ひどい目に遭わされている。そこには駆け引きもなく、男を誘惑もせず、男に墮落させられた女の姿がある。

ヴァイルがそれらの女たちに、基本のタンゴとは逆のリズムを与えたのは、通常のタンゴとは違う結末を「彼女たち」に求めたからではないだろうか。つまり、「彼女たち」に「恋人(男)との決別」や「墮落からの立ち直り」を期待したからではないか。勿論、その考えは筆者の妄想の域を出ない。しかし、“もうあとどれだけ?”がアメリカに亡命したヴァイルにより、祖国ドイツへのプロパガンダとして作曲されたものだという経緯を考えると、その可能性も捨てきれないのではないかと考える。つまり、ヴァイルは、祖国ドイツを“もう愛していない”と切り捨ててしまうことができず、ナチスと決別した新しいドイツへ生まれ変わるチャンスを待っていたのではないだろうか。だからこそ、“あんたを愛していないわ”の最後に現れる「運命に抗わない、決断の長和音」が、“もうあとどれだけ?”ではついに与えられることなく終曲を迎えるのだと捉えることはできないだろうか。

亡命先のアメリカでなかなかヒット作に恵まれず⁽¹²⁾、市民権の獲得が遅かった⁽¹³⁾ヴァイルが、アメリカ軍からの仕事を進んで引き受けたのは、アメリカでの自分の居場所を確保ために忠誠心を装ったからだともできる。しかし、この“もうあとどれだけ?”は市民権を得た後の作品であることを考えると、それでもなお、祖国ドイツに対してメッセージを発信しようとしていたヴァイルの姿が見えてくる。出国後は「ドイツ人作曲家」と呼ばれることを嫌い⁽¹⁴⁾、ドイツ語を一切使用しなかったとされる彼が、唯一ドイツ語に付曲したこのソングには、捨てたはずでも捨てきれない祖国ドイツに対する「変わってほしいという思い」が込められているような気がしてならない。

終わりに

ここまで、ヴァイルのタンゴ作品について、その成立、リズム・和声等の音楽面、そして歌詞内容のさまざまな側面から検証してきた。

もともとヴァイルはダンス音楽について「芸術音楽のように一時代を超えて存在する偉大な人物の感情を再現するのではなく、大衆の本能を反映する」と考えていた⁽¹⁵⁾。つまり、彼にとってダンス音楽は「その時代」の気分を象徴するものであり、常に大衆に受け入れられるべき音楽として、その時代や場所にあわせて次々に形を変えていくのが当然なものであったと考えられる。

そのようなダンス音楽の中でも、とりわけ、タンゴというダンス音楽の持つさまざまなイメージは、祖国を捨てて亡命せざるを得なかったヴァイルにとって、理想郷への憧れ、そこから生じる諦念、現実と対峙する決断など、自らの人生観のようなものを投影しやすい素材であったのだろう。

今回の研究ではおおまかに9曲を比較検討した段階で終わっているが、今後はもっと各曲を掘り下げて分析する必要があるだろう。また、タンゴ以外のヴァイル作品についても機会があれば研究を進めたいと考えている。

注

- (1) 『京都橘大学研究紀要』第42号 p.1～17, 2016年2月18日発行
- (2) ドイツの劇作家、詩人、演出家。役柄への感情移入を促す従来の演劇スタイルを否定し「叙事的演劇」を提唱。その手法として舞台上で行われている芝居を客観的・批判的に考えさせる「異化効果」などの演劇理論を展開した。
- (3) その和音進行は D#dim - Ddim - Bdim - G#dim - C#dim - F#dim - G#dim - Edim - F#dim - Edim - F#dim - Ddim - E b dim
- (4) なお、これらの日本語訳はすべて筆者自身によるものである。
- (5) このような「歌われる内容」と「歌う人物」との間にギャップを持たせる手法は、ブレヒト・ヴァイル作品にはよく見られる。他には『三文オペラ』の中で、結婚式真っ只中の余興として花嫁ボリーによって歌われる、“海賊ジェニーの歌”（自分を見下した町の人を皆殺しにする女の歌）などが、その最たる例といえるだろう。
- (6) 新即物主義(Neue Sachlichkeit)：1920年代から1930年代にかけてドイツに興った芸術運動。表現主義への反動として、合理的、客観的、即物的な現実把握をめざした。(小学館『大辞泉』)
- (7) 新古典主義：第一次大戦後、後期ロマン派や印象主義への反動として起こった音楽上の傾向。古典派音楽のもつ簡潔な形式美を重んじた。ストラビンスキー・プーランクらの音楽にみられる。(小学館『大辞泉』)
- (8) ブレヒトとヴァイルの共同作品はこの『三文オペラ』(1928)の前作にあたるソングシュピール(歌芝居)『マハゴニー』(1927)から、一度中断(1931～1932)を挟んで『七つの大罪』(1933)までである。このあたりの経緯については、研究(1)(『京都橘大学研究紀要』第42号)を参照されたし。
- (9) 『京都橘大学研究紀要』第41号 p.67～84, 2015年2月27日発行
- (10) ミュージカル『ジョニー・ジョンソン』1幕、自由の女神によって歌われる、ただのシンボルでしかない自分の名のもとに多くの若者が死んでいくことに対する皮肉的なナンバーのリフレイン部分に“ユーカリ・タンゴ”のメロディがそのまま用いられている。
- (11) 『京都橘大学研究紀要』第41号 p.67～84, 2015年2月27日発行
- (12) ヴァイルがアメリカで認められた最初の作品は『闇の女(Lady in the Dark)』(1941)とされる。
- (13) ヴァイルのアメリカ市民権獲得は1943年である。
- (14) 批評で「ドイツ人作曲家」と書かれると編集局に抗議文を送ったと言われている。

- (15) 岩淵達治, 早崎えりな『クルト・ヴァイルーブレヒト演劇からブロードウェイ・ミュージカルへ』
p.106

参考文献

- ・ Albright Daniel『Modernism and music : an anthology of sources』 University of Chicago Press, 2004
- ・ Michael J. Budds『Jazz and the Germans』 Pendragon Press, 2002
- ・ Foster Hirsch『Kurt Weill on stage : from Berlin to Broadway』 Alfred A. Knopf, 2002
- ・ ゴットフリート ヴァーグナー 著、岩淵達治訳『ヴァイルとブレヒトー時代を映す音楽劇』音楽之友社、1986.5
- ・ ベルトルト・ブレヒト著、岩淵達治訳『三文オペラ』岩波文庫、2006.
- ・ エリーザベト・ハウプトマン、クルト・ヴァイル、ベルトルト・ブレヒト、岩淵達治著『ブレヒトと「ハッピー・エンド」』カモミール社、2010.5
- ・ 岩淵達治、早崎えりな『クルト・ヴァイルーブレヒト演劇からブロードウェイ・ミュージカルへ』ありな書房、1985.5

参考楽譜資料

- ・ Royal palace : Oper in einem Akt op.17 : Klavierauszug, Universal, c1926, pl.no.U.E.8690.
- ・ Der Zar Lässt sich photographieren : Opera buffa in einem Akt von Georg Kaiser op.21, Universal, c1927, pl.no.U.E.8964.
- ・ Die Dreigroschenoper : Klavierauszug, Universal, c1928, pl.no.U.E.8851.
- ・ Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny : Oper in drei Akten, Universal, c1929, pl.no.U.E.9851.
- ・ Happy End : Komödie mit Musik in 3 Akten von Dorothy Lane, Universal , c1958, pl.no.U.E.11685
- ・ Der Silbersee : ein Wintermärchen, Universal, c1933, pl.no.U.E.10.464.
- ・ 3 Chansons, Heugel , c1934, pl.no.E.C.194,E.C.233,E.C.248
- ・ The unknown Kurt Weill : A Collection of 14 Songs, European American Music, 1982, pub.no.EA493.

Web

- ・ The Kurt Weill Foundation for Music< <http://www.kwf.org/index.html> > 最終アクセス日 2016年 9 月 6 日